

УДК 741.01+7.03(477)«192/193»  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-9>

**Юлія МАЙСТРЕНКО-ВАКУЛЕНКО,**

*orcid.org/0000-0002-9796-7781*

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри сценографії та екранних мистецтв  
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури  
(Київ, Україна) *ymaystrenko-v@ukr.net*

## ФОРМАЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ МИСТЕЦТВА В РИСУНКУ БОЙЧУКІСТІВ: ЛІНІЯ ТА ПЛОЩИНА

*Статтю присвячено поглибленому вивченню композиційно-формальної структури рисунку Михайла Бойчука та його учнів. Мета дослідження полягає у простеженні особливостей використання в рисунках бойчукістів первісних формальних елементів мистецтва, зокрема лінії та площини, у контексті розвитку інших авангардних стилів; у виявленні особливостей використання виражальних можливостей предметного, міжпредметного та внутрішньо-предметного простору в рисунку школи; в аналізуванні формальної мови бойчукізму через призму поняття «формули» авангардних стилів, яку запропонував Казимір Малевич.*

*Рисунок бойчукістів є спорідненим з іншими авангардними течіями не лише через відмову від засобів реалістичного зображення (ілюзії глибини, лінійної перспективи, світло-тіньового моделювання, пластичної анатомії тощо), а насамперед через зосередженість на первісних формальних елементах мистецтва – лінії та площині, і вторинних – ритмі та інтервалі, що узгоджується із загальною теорією та практикою авангарду (А. Гльоз, Ж. Метценже, К. Карра, Н. Габо, Н. Певзнер, В. Кандинський, К. Малевич, О. Богомазов, О. Родченко та інші). Лінія виступає провідним елементом творення композиційної виразності як авангардних течій, так і теорії та практики бойчукізму, адже основний метод вивчення форми та композиції у школі Михайла Бойчука полягав у «відрисовуванні» видатних творів світового мистецтва, а також натури та власних композицій. Спільним знаменником виступає також характер використання бойчукізмом інших формальних елементів авангарду: поєднання характеристик об'єкта і тла в одній площині (надання просторові предметності), трактування форми та простору за законом контрасту (предметний і міжпредметний простір), увага до композиційного структурування аркуша шляхом ритмічного взаємозв'язку прямих і кривих («формула» бойчукізму), одночасне відтворення декількох ракурсів об'єкта (прагнення відтворити часові характеристики).*

**Ключові слова:** *рисунок, український рисунок, бойчукізм, формальні елементи, лінія, площина, тон.*

**Yuliya MAYSTRENKO-VAKULENKO,**

*orcid.org/0000-0002-9796-7781*

Candidate of Art History, Associate Professor,  
Head of the Department of Scenography and Screen Arts  
National Academy of Fine Art and Architecture.  
(Kyiv, Ukraine) *ymaystrenko-v@ukr.net*

## FORMAL ELEMENTS OF ART IN DRAWING OF THE BOYCHUKISTS: LINE AND PLANE

*This article is devoted to the in-depth study of the compositional-formal structure of the drawing of Mykhailo Boychuk and his students. The aim of the study is to trace the peculiarities of the use of prime formal elements of art, particularly line and plane, in the context of the development of other avant-garde styles in the drawings of Boychukists; to identify the features of the use of expressive possibilities of object, inter- and intrasubject space in the school's drawing; to analyze the formal language of Boychukism through the prism of concept of "formula" of avant-garde styles, proposed by Kazimir Malevich.*

*Boychukist's drawing is akin to other avant-garde movements not only because of the rejection of the means of realistic representation (the illusion of depth, linear perspective, light and shadow modeling, plastic anatomy, etc.), but, first of all, because of the focus on the primary formal elements of art – line and plane, and secondary – rhythm and interval, which is related to the general theory and practice of the avant-garde (A. Gleizes, J. Metzinger, C. Carra, N. Gabo, N. Pevzner, W. Kandinsky, K. Malevich, O. Bogomazov, O. Rodchenko and others). The line is the leading element in creation of compositional expressiveness of both avant-garde movements and the theory and practice of Boychukism, because the main method of studying form and composition in the school of Mykhailo Boychuk consisted in "tracing" outstanding works of world art, as well as nature and their own compositions. The common denominator is also the nature of the use of Boychukism other formal elements of the avant-garde: combining the characteristics of the object and background in one plane (providing objectivity to space), interpreting the form and space by the law of contrast (object and intersubject space), attention to the compositional structuring of the sheet by rhythmic relationship of connection straight lines and curves (Boychukism "formula"), simultaneous reproduction of several angles of the object (the desire to recreate temporal characteristics).*

**Key words:** *drawing, Ukrainian drawing, Boychukism, formal elements, line, plane, tone.*

**Постановка проблеми.** Наприкінці XIX – початку XX століття в мистецтві європейських постренесансних класичних стилів відбулася рішуча зміна світоглядної парадигми, зумовлена новітніми відкриттями в галузі математики, фізики, а також філософії та психофізіології. А. Гльоз та Ж. Метценже в маніфесті «Про кубізм» закликають «звернутися до не-евклідової геометрії, уважно обміркувати деякі теореми Римана» (Gleizes, Metzinger, 1964 [1913]: 8). На зміну ілюзорності тривимірного простору реалістичних нарисних мистецтв приходять усвідомлення самоцінності площини: «Відходом від предметного і одним із перших кроків у царство абстрактного було вилучення третього виміру як із рисунка, так і з живопису, тобто прагнення зберегти «картину», як живопис на одній площині» (Кандинский, 2018 [1912]). Від зображення предмета та сюжету акцент зміщується на оперування формальними складниками мистецтва: точкою, лінією, площиною, ритмом, кольором тощо, на чому наголошують у теоретичних працях митці-авангардисти Олександр Богомазов («Живопис та елементи», 1914), Василь Кандинський («Точка і лінія на площині», 1919), Олександр Родченко («Лінія», 1921), Казимир Малевич («Трактат з дробями», 1924) та інші.

Школа бойчукістів безпосередньо споріднена з іншими авангардними течіями через відмову від третього просторового виміру, увагу до площини, до структурних елементів композиції: лінії, ритму, кольорової плями. Лінія є одним із первісних формальних елементів авангардного мистецтва, а також основним засобом вивчення форми та композиції у школі Михайла Бойчука, який полягав у методиці «відрисовування».

**Аналіз досліджень.** Історію становлення та розвитку національної школи монументального мистецтва Михайла Бойчука ґрунтовно дослідило багато науковців. До вивчення проблеми унікальності та синтетичності стилю, його місця в загальному історико-культурному контексті, питань формування його методичних засад, ролі індивідуальності в загальному річищі бойчукізму зверталися Сергій Білокінь, Наталія Бєнях, Дмитро Горбачов, Олена Кашуба-Вольвач, Ярослав Кравченко, Ольга Лагутенко, Борис Лобановський, Мирослава Мудрак, Олена Осадча, Анна Пузиркова, Олена Ріпка, Людмила Соколюк, Віта Сусак, Олександр Федорук, Мирослав Шкандрій, Марина Юр та інші. Дослідники спостерігали провідну роль лінії у творчому методі бойчукізму, а також особливі характеристики площинності та ритму в композиційній структурі творів школи Михайла Бойчука.

**Мета статті** полягає у простеженні особливостей використання в рисунках бойчукістів первісних формальних елементів мистецтва, зокрема лінії та площини, в контексті формування інших авангардних стилів; у виявленні особливостей використання виражальних можливостей предметного, міжпредметного та внутрішньопредметного простору в рисунку школи; в аналізованні формальної мови бойчукізму через призму поняття «формули» авангардних стилів, яку запропонував Казимир Малевич.

**Виклад основного матеріалу.** Художньо-пластичний метод композиційної будови творів бойчукістів полягав у зверненні до площинності, до законів ритму та інтервалу, а також у відмові від використання ілюзорної тривимірності лінійної перспективи та реалістичного світло-тіньового моделювання. Використання виражальних можливостей первісних елементів мистецтва, з яких «найважливішу роль Бойчук відводив лінії» (Соколюк, 2004: 80), безпосередньо поєднують бойчукізм із засадами інших українських модерністичних течій. Адже лінія, яка одночасно є похідною руху точки і стику площин, набула в теорії та практиці авангарду особливого значення (Майстренко-Вакуленко, 2020). Ці теоретичні засади митець втілював як у власній творчості – у портретах митрополита Андрія Шептицького (1910–1912), портреті Тараса Шевченка (поч. 1910-х), рисунку «Жінка підливає дерево» (1909–1910) та інших, так і в педагогічній діяльності, адже базовою вправою для студентів було «відрисовування». Сутність цього завдання полягала в композиційному аналізі «високих творів світової культури» (Кашуба-Вольвач, Сторчай, 2009, 2: 28), подібно до того «як у музиці переграють композиторські і народні музичні твори» (Кашуба-Вольвач, Сторчай, 2008: 41). Пошук зв'язків основних елементів композиції, аналіз формального рішення виконувався «простими, прямими лініями» (Кашуба-Вольвач, Сторчай, 2008: 41), які утворювали «канву, за якою будується композиція» (Кашуба-Вольвач, Сторчай, 2009, 3: 134). На другому етапі роботи потрібно було «намітивши, перевірівши й пов'язавши маси в деталі, тягнути лінії, які замикають ту форму, яка відрисовується» (Кашуба-Вольвач, Сторчай, 2009, 3: 134).

Цей спосіб, на перший погляд, перегукується із середньовічними методиками копіювання взірців. Проте ідея педагогічного методу Михайла Бойчука полягала не в механічному повторюванні, а в аналітичному дослідженні формальної системи певного стилю. «Художник, кваліфікований у своєму мистецтві, буде користуватися лініями... – записав за М. Бойчуком його учень

Василь Седляр, – буде повністю усвідомлювати те, що різні лінійні знаки, нанесені на площину, викликають неоднакове відчуття (враження). Від характеру (виду) і положення лінії залежить відчуття, яке вона викликає (горизонтальна, вертикальна, паралельна, пряма, крива, трикутник, квадрат...)» (Кашуба-Вольвач, Сторчай, 2009, 3: 133). Ці роздуми Михайла Бойчука безпосереднім чином перегукуються з ідеями, викладеними в маніфестах італійських футуристів, французьких кубістів, російських конструктивістів, із теоретичними міркуваннями авангардних митців Олександра Богомазова, Казимира Малевича, Василя Кандинського та інших (Майстренко-Вакуленко, 2020). Отже, зосередженість на провідній ролі первісного формального елементу – лінії, якнайтісніше пов'язує бойчукізм із авангардом. І робота над вивченням природи, і власні композиційні пошуки також проводилися шляхом лінійно-композиційного опанування площини. Втілення цих засад бачимо в аркушах Миколи Рокицького «Відрисовок» (1921), Охрима Кравченка «Сидяча постать» (1924–1930), Оксани Павленко «Портрет І. Падалки» (1932–1934) та багатьох інших. Як згадував учень майстерні Михайла Бойчука, Василь Овчинников, «рисунок робилися в натуральний розмір, лінійні, пророблялася форма, а потім злегка тушувалася, а часом застосовувалася сангіна. Вугілля і сангіна були для нас улюбленими матеріалами» (Кашуба-Вольвач, 2010: 289).

Лапідарність, вивіреність, пружність і ритмічна плавність лінії, притаманна візантійській образності, вирізняє більшість рисунків бойчукістів, зокрема ескіз до фрески Миколи Касперовича «Зодчий Всесвіту» (1909–1910), композиційний рисунок Євгена Сагайдачного «Соломорізка» (1920), ескізи костюмів Костянтина Єлеви до вистави «Свобода» (1921). Площинність, зумовлена світоглядним концептом східної християнської церкви, не звужується бойчукістами до поняття декоративної двовимірності. Виявлення виражальних можливостей лінії у практиці бойчукістів перегукується з теоретичними міркуваннями Василя Кандинського: досліджуючи шляхи збереження в нарисних мистецтвах матеріальної площини, він зауважує можливість її використання «як простору трьох вимірів» (Кандинський, 2018 [1912]: 94). «Уже тонкість або товщина лінії, і далі розташування форми на площині, перетин однієї форми іншою достатньою мірою слугують прикладами для рисункового “розтягнення” простору» (Кандинський, 2018 [1912]: 94–95). Саме ці виражальні можливості лінії знаходять вишукане втілення в рисунках Михайла Бойчука та його

учнів. Лаконічність контурної лінії, її ритмічність повтори завдяки вивіреності образу-знака усталюють форму, яка набуває ваги та завершеності. Посилення лінії абрису багаторазовими односпрямованими лініями, які об'єднуються в активний композиційний акцент, надає неперевершеної виразності аркушам Михайла Бойчука «Дівчина» (поч. 1910-х) (рис. 1) та «Портрет Андрея Шептицького» (1912). Цим прийомом буде користуватися навіть і в роки соціалістичного реалізму, періоду жорстких стильових обмежень, бойчукіст і блискучий рисувальник Кость Єлева. Численні портрети, начерки Костя Єлеви періоду Другої світової війни побудовано на широкому діапазоні товщини ліній: від лінії-плями, лінії-штриха до її цілковитого зникнення в білому просторі паперу (Майстренко-Вакуленко, 2019).



Рис. 1. Михайло Бойчук. Дівчина (поч. 1910-х, папір, олівець, 24,3x15,4)

Пластична виразність лінії бойчукістів мала індивідуальні характеристики відповідно до темпераменту та самотності кожного митця, а іноді відображала пошуки стилю в межах доробку одного художника. Серед переліку рис, характерних для бойчукізму, було зазначено «три види ліній, що створюють певний ритм: прямо-спаралелені, закруглено-спаралелені, дзеркальні», а також «напруженість ліній» (Осадча, 2013). Саме напруга, гострота кутів і стиків форм відчутна в рисунках Марії Котляревської «Автопортрет» (1920-ті) та Євгена Сагайдачного «Портрет» (1920-ті). Особлива виразність, навіть агресивність лінії, посиленої багаторазовими проведеннями, вирізняє аркуш Єлизавети Піскорської «Портрет І. Тригуба» (1924–1925). Образ, вписаний в обернений вершиною донизу трикутник і допасований

півколом згори, є гротескно стилізованим, межуючи із шаржем. Іншу художню мову лінії викристалала Антоніна Іванова в підготовчому олівцевому рисунку до розпису Селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибейському лимані в Одесі «Селянка з серпом» (1928): багаторазово прокреслені, динамічні рисуючі лінії, як контурні, так і внутрішні – ритм складок, колосків – немов би «намацують» форми в площинному просторі паперу.

Лінія є провідним, але, безумовно, не єдиним засобом виразності рисунків бойчукістів; задля посилення різноманітних характеристик організації картинної площини використовувався також тон. Зрідка тонова пляма вводилася для увиразнення композиційної структури, як в аркушах Михайла Бойчука «Портрет митрополита Андрея Шептицького. Начерк» (1910-ті), Івана Падалки «Портрет Марії Пасько» (1923–1925), Василя Овчиннікова «Машиністка» (1929), Євгена Сагайдачного «Мрії» (1922). Іноді використовувався для виявлення внутрішньої конструкції методом узагальненої обрубковки форми, як у портретних рисунках Оксани Павленко «Портрет художниці С. Налепинської-Бойчук» (1928), Охріма Кравченка «Автопортрет (В тюрмі)» (1930), «Типажі чоловічі» (1930). Проте частіше тон застосовувався як засіб, який посилює виразність лінії. У багатьох аркушах бойчукістів ми бачимо підтяжку тону до лінії – як із боку предмета, так і з боку міжпредметного простору. Цей художній прийом часто використовував у рисунках Охрім Кравченко. На його рисунку «Натурниця» (1928), а також у картоні до фрески (дипломної роботи) на стіні Київського художнього інституту «Копають картоплю» (1930) таке опрацювання тоном країв форми створює відчуття єгипетського втиснутого рельєфу, в якому тло і предмет є в одній площині. Отже, тон використано як додатковий прийом підкреслення картинної площини – аркуша, дошки, полотна або стіни – як одного з формальних елементів мистецтва.

Предметна площина – фізична поверхня живописного або графічного твору – набуває зі становленням ідей «нового мистецтва» особливої цінності. Відомий філософ і теоретик мистецтва Борис Гройс зауважував: «Авангард наполягав на тому, що твір мистецтва – це насамперед матеріальна річ, яка безпосередньо демонструє свою реальну присутність у світі. <...> У цьому сенсі авангард протиставляв свій реалізм і матеріалізм ілюзіонізму мистецтва минулого» (Жиляєв, 2016).

Зосереджуючись на цінності площини, мистецтво авангарду концентрувало увагу на міжпредметному просторі, стираючи принципову межу між об'єктом і тлом: «тло, як просторінь, починає входити в загальну композицію картини» (Мале-

вич, 1928, 9: 184). Річ і середовище почали розглядатися як схожі структури, спільно пронизані енергетичними силовими полями, згущеними в місцях перебування предметів і розрідженими в міжпредметному просторі (Флоренський, 2000 [1925]). У цьому контексті лінія виступала носієм потужного енергетичного потенціалу, сила й напруга якого мають безпосередню кореляцію з утіленням часопросторових характеристик. Рух лінії виокремлює форму від простору, наділяючи водночас своєю енергією як об'єкт, так і простір, і виступає «в ролі спільної межі простору поверхні і міжпредметного простору» (Сербина, 2011: 14).

Відмітною рисою рисунків бойчукістів є бездоганна вивіреність і збалансованість мас предметів і постатей із композицією порожніх частин тла. Просторова й часова замкненість, притаманна візантійській культурі, знайшла втілення в ритмічній замкненості форми – як предметної, так і міжпредметної – у більшості рисунків школи. Акцент робиться на «внутрішній експресії, у відтворенні якої особливого значення набуває “ритм ритму”» (Соколюк, 2004: 99). Часто йдеться не про міжпредметний простір як такий, а радше про «міжлінійний» простір, тобто про всі види площинної просторовості – поверхні предмета, міжпредметну та внутрішньопредметну (Сербина, 2011: 8–11).

Організація міжфігурного простору, вивіреність відношення обсягів тла до мас зображуваних об'єктів є композиційною домінантою олівцевих рисунків-ескізів Віри Бури-Мацапури «У керамічній майстерні» (1924), «Біля хворої» (1924). Такий іконографічний принцип інтерпретації картинної площини, де площинно-декоративні, без жодного натяку на моделювання об'єму, постаті перебувають в одному предметному полі із тлом, надає просторові об'єктності: міжфігурні простори відіграють у побудові аркуша активну композиційну роль. Орнаментально-ритмічна повторюваність другорядних елементів, композиційна узгодженість основних лінійних елементів – вертикалей, горизонталей, діагоналей і кривих, формує підкреслено замкнене часово-просторове середовище. У рисунку Євгена Сагайдачного «Краєвид із деревом» (1920-ті) акцент зроблено на сполученні ритмічного руху мас гілок й коренів дерева, пагорбів, крон дерев другого плану з частинами порожнього аркушу паперу, які утворюють свого роду орнаментально-декоративну композицію. Отже, бойчукізм виступає саме тою течією, через ідею якої «предмету повертається його втрачена сакральність, але не шляхом простого механічного повтору минулого, а народженням у якісно новій, іншій формі» (Сербина, 2011: 21).

Характер, спосіб використання бойчукізмом формальних елементів мистецтва – лінії та

площини – додатковим чином вказують на наявність спільного підґрунтя між школою Бойчука та іншими авангардними рухами. У способах трактування площини засади бойчукізму перегукуються, зокрема, із принципами кубізму. Зіставлення рисунку Охріма Кравченка «Задрімала» (1932) із кубістичним ескізом чоловічого костюма Вадима Меллера до вистави «Мазепа» Ю. Словацького (1921) унаочнює спільні засади структурування предметного та позапредметного простору за допомогою вивіреної ритміки діагоналей, вертикалей, вираженого співвідношення мас.

Акварельний малюнок Сергія Колоса «В кафе» (1922) має спільні композиційні елементи з роботами Анатолія Петрицького, зокрема з низкою його автопортретів сучасників («Портрет Івана Сенченка, 1929 та ін.). Багаторазово повторений композиційний хід контурних стиків формотворчих елементів образу, підкреслена відсутність плановості (відсутність перекриття об'ємів об'ємами), а також увага до міжпредметного простору споріднюють різні, на перший погляд, роботи бойчукіста Колоса та авангардиста Петрицького. Власне, це зумовлено також і досить глибоким зв'язком творчості Анатолія Петрицького з українськими національними традиціями, на чому наголошував ще Василь Хмурий (Хмурий, 1929: 14).

У багатьох авангардних течіях важливим формальним елементом виступають різноманітні види сполучення й контрасту прямих і кривих. Перший маніфест кубізму визначає мету науки рисунка «у встановленні відносин між кривими та прямими» (Gleizes, Metzinger, 1913: 9). За Олександром Архипенком, «змішування прямих і кривих ліній завдяки контрасту призводить до життєдайного ефекту, так само як дисонанс поживляє тон у музиці» (Архипенко, 2005: 38). Власне, поєднання прямої та кривої в серпувату форму становило, за Малевичем, формулу кубізму (Малевич, 1928, 9: 184). Дослідивши етапи становлення авангардних течій від імпресіонізму через сезанізм, Казимир Малевич визначив «формули», відповідно, імпресіонізму, кубізму, футуризму та супрематизму (Малевич, 1928). Для доробку окремих митців, який не вкладався за особливостями свого творчого методу у визначені ним формули, Малевич запропонував «створити нову проміжну групу (міжкубістичну) яскравих індивідуальних художників» (Малевич, 1929: 63). Аналізуючи, зокрема, доробок Фернана Леже, Малевич робить висновок, що художник «зміг створити формуючий елемент, <...> свою формулу “лежізму” подібно до кубізму, формулу якого знайшли Брак та Пікассо» (Малевич, 1929: 63).

Словами Малевича, що «в художника є кілька формуючих елементів, в які він одягає натуру» (Малевич, 1929: 61), можна характеризувати і

творчий метод бойчукістів, які так само «одягають натуру» в певний набір базових складників. Формулою бойчукізму виступають різноманітні сполучення рисуючих ліній різної кривизни – від замкненого кола до прямої, плинність, перетікання, композиційна гра різнорадіусних кривих із прямими. Особливо виразно ця формула простежується в рисунках Сергія Колоса, відзначених граничною стилізацією візантійського образу. Композиційним центром рисунка Сергія Колоса «Дівчина» (1928) є правильне напівколо грудей оголеної постаті, довкола якого вибудовано композицію прямих ліній контурів рук, замкнених у декілька прямокутників. Композиція аркуша побудована на дотичності прямих до радіусів і на стиках-сполученнях контурів форми з іншими формами: сполучення овалу обличчя із вказівним пальцем, витікання лінії стегна з низу передпліччя, а плеча – із середнього пальця руки, що підпирає підборіддя. Такий композиційний прийом структурування площини аркуша за допомогою контрастного поєднання дугообразних та прямих ліній використано художником також в аркушах 1920-х років «Оголена» (рис. 2), «Подруги» та «Сон». Цей пластичний хід – сполучення-витікання контуру форми з іншої форми, який категорично заборонений у композиційних рішеннях перспективних ренесансно-академічних стилів, досить часто використовували українські сценографи-авангардисти: Вадим Меллер (ескіз костюма Робітника до вистави «Газ» Г. Кайзера, 1923), Олександр Хвостенко-Хвостов (ескіз костюмів Солдат до опери «Любов до трьох помаранчів» С. Прокоф'єва, 1926–1927), Анатоль Петрицький (ескіз жіночого костюма до вистави «У катакомбах» Л. Українки, 1921) та інші.



Рис. 2. Сергій Колос. Оголена (1920-ті, папір, олівець, акварель, 30x22)

**Висновки.** Рисунок бойчукістів є спорідненим із іншими авангардними течіями не лише через відмову від засобів реалістичного зображення (перспективи, пластичної анатомії, світло-тіньового моделювання тощо), а насамперед через зосередженість на первісних формальних елементах мистецтва – лінії та площині, і вторинних – ритмі та інтервалі. Лінія виступає провідним елементом творення композиційної виразності як авангардних течій, так і теорії та практики бойчукізму. Спільним знаменником виступає також характер використання бойчукізмом інших формальних елементів авангарду: поєднання об'єкта і тла в одній площині, трактування форми та простору за законом контрасту, увага до композиційного структурування аркуша шляхом ритмічного взаємозв'язку прямих і кривих, прийом одночасного відтворення декількох ракурсів об'єкта.

Подальші дослідження будуть спрямовані на вивчення впливу школи Михайла Бойчука на наступні етапи розвитку українського рисунка, як у педагогічній сфері, так і у творчій практиці митців. Незважаючи на трагічну долю бойчукістів, педагогічні традиції Михайла Бойчука в стінах Київського художнього інституту продовжив його учень Костя Єлева, який залишився викладати і після репресій 1930-х років. Школа бойчукізму відіграла вагомий роль у процесі відродження національних ідей у мистецтві шістдесятників, яке визріло на засадах українського модернізму та авангарду 1910–1930-х років. Під час хрущовської «відлиги» 1960-х ідеї національного монументального мистецтва отримали розвиток не лише у творчості безпосередніх учнів Михайла Бойчука – Онуфрія Бізюкова, Григорія Синиці, а й вплинули на формування мистецьких концепцій шістдесятництва загалом.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жилияев А. Борис Гройс: «В сущности, современное искусство является теологией музея». Арсений Жилияев поговорил с известным философом и куратором. COLTA.RU. URL: <http://www.colta.ru/articles/art/10713>. (дата звернення 28.04.2021).
2. Кандинский В. О духовном в искусстве. *Размышления об искусстве* / пер. с нем. Елены Козиной. Москва : Издательство АСТ, 2018. 336 с.
3. Кашуба-Вольвач О. Василь Овчинников: Спогади про навчання у Київському художньому інституті. *Сучасне мистецтво*. 2010. № 7. С. 271–291.
4. Кашуба-Вольвач О., Сторчай О. Майстерня монументального живопису М. Бойчука у першоджерелах. Спогади Оксани Павленко і Василя Седляра. *Образотворче мистецтво*. 2008. № 4. С. 40–42.
5. Кашуба-Вольвач О., Сторчай О. Майстерня монументального живопису М. Бойчука у першоджерелах. Спогади Оксани Павленко і Василя Седляра. *Образотворче мистецтво*. 2009. № 2. С. 24–29.
6. Кашуба-Вольвач О., Сторчай О. Майстерня монументального живопису М. Бойчука у першоджерелах. Спогади Оксани Павленко і Василя Седляра. *Образотворче мистецтво*. 2009. № 3. С. 132–137.
7. Майстренко-Вакуленко Ю. Лінія в мистецтві авангарду. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 16. Ч. 2. 2020. С. 104–115.
8. Майстренко-Вакуленко Ю. Рисункова спадщина професора Київського державного художнього інституту Костянтина (Костя) Єлеви. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2019. № 40. С. 46–54.
9. Малевич К. Аналіз нового та образотворчого мистецтва (П. Сезанн). *Нова генерація*. 1928. № 6. С. 438–447.
10. Малевич К. Леже, Грі, Гербін, Метцінгер. *Нова генерація*. 1929. № 5. С. 57–67.
11. Малевич К. Нове мистецтво й мистецтво образотворче. *Нова генерація*. 1928. № 9. С. 177–185.
12. Малевич К. Нове мистецтво та мистецтво образотворче. *Нова генерація*. 1928. № 12. С. 411–418.
13. Осадча О. Основні художні принципи монументально-синтетичного стилю школи Михайла Бойчука. *Сучасність, наука, час. Взаємодія та взаємовплив* : матеріали 10-ї Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (18–20.11.2013): зб. наук. праць. Київ, 2013. Ч. 2. С. 33–37. Осадча Олена. URL: <http://artisthelen.com/publications/osnovni-hudozhni-pryntsypy-monumentalno-syntetichnogo-stylu-shkoly-myhajla-bojchuka> (дата звернення: 28.04.2021).
14. Сербина Н. *Предмет и межпредметное пространство в живописи*: автореф. ... канд. искусствоведения / ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М.Горького». Екатеринбург, 2011, 26 с.
15. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2004. 453 с.
16. Флоренский П. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. *Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии* / сост. игумена Андроника (А. С. Трубачев). Москва : Мысль, 2000. С. 79–259.
17. Хмурый В. Анатолий Петрицкий. Театральні строї. Харків : Державне видавництво України, 1929. 24 с.
18. Gleizes & Metzinger. Cubism. in: R. L. Herbert (Ed.). *Modern Artists On Art*. New Jersey: Englewood Cliffs, 1964 [1913]. pp. 1–18.

#### REFERENCES

1. Zhyliaev A. Boris Hrois: “V sushchnosti, sovremennoe iskusstvo yavliaetsia teolohyei muzeia”. Arsenyi Zhyliaev pohovoryl s izvestnym fylosofom i kuratorom [Boris Groys: “In essence, contemporary art is the theology of the museum”. Arseny Zhilyaev spoke with a famous philosopher and curator]. COLTA.RU. URL: <http://www.colta.ru/articles/art/10713>. 28.04.2021. [in Russian].

2. Kandinskiy W. Razmyshleniya ob iskusstve [Reflections on Art], Moscow : Izdatelstvo AST, 2018. 336 p. [in Russian].
3. Kashuba-Volvach O. Vasyl Ovchynnikov: Spohady pro navchannia u Kyivskomu khudozhnomu instytuti [Vasyl Ovchynnikov: Memoirs of Studying at the Kyiv Art Institute]. *Suchasne mystetstvo* [Contemporary Art]. No. 7. 2010. pp. 271–291. [in Ukrainian].
4. Kashuba-Volvach O., Storchay O. Maisternia monumentalnoho zhyvopysu M. Boichuka u pershodzherelakh. Spohady Oksany Pavlenko i Vasylia Sedliara [M. Boychuk's Monumental Painting Workshop in Primary Sources. Memoirs of Oksana Pavlenko and Vasyl Sedlyar], *Obrazotvorche mystetstvo*, 2008, No. 4, pp. 40–42. [in Ukrainian].
5. Kashuba-Volvach O., Storchay O. Maisternia monumentalnoho zhyvopysu M. Boichuka u pershodzherelakh. Spohady Oksany Pavlenko i Vasylia Sedliara [M. Boychuk's Monumental Painting Workshop in Primary Sources. Memoirs of Oksana Pavlenko and Vasyl Sedlyar]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine Art]. 2009. No. 2. pp. 24–29. [in Ukrainian].
6. Kashuba-Volvach O., Storchay O. Maisternia monumentalnoho zhyvopysu M. Boichuka u pershodzherelakh. Spohady Oksany Pavlenko i Vasylia Sedliara [M. Boychuk's Monumental Painting Workshop in Primary Sources. Memoirs of Oksana Pavlenko and Vasyl Sedlyar], *Obrazotvorche mystetstvo*, 2009, No. 3, pp. 132–137. [in Ukrainian].
7. Maystrenko-Vakulenko Yu. Liniia v mystetstvi avanhardu [Line in Avant-Garde Art]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy* [Artistic Culture Topical Issues]. Vol. 16 (2). 2020. pp. 104–115. [in Ukrainian].
8. Maystrenko-Vakulenko Yu. Rysunkova spadshchyna profesora Kyivskoho derzhavnogo khudozhnogo instytutu Kostiantyna (Kostia) Yelevy [Drawing Legacy of Professor of the Kyiv State Art Institute Konstantin (Kost) Eleva], *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv* [Bulletin of Lviv National Academy of Arts]. No. 40. 2019. pp. 46–54. [in Ukrainian].
9. Malevich K. Analiza novoho ta obrazotvorchoho mystetstva (P. Sezann) [Analysis of New and Fine Arts (P. Cézanne)]. *Nova Generacia*, 1928, No. 6, pp. 438–447. [in Ukrainian].
10. Malevich K. Lezhe, Hri, Herbin, Mettsinger [Leger, Gris, Herbin, Metzinger]. *Nova Generacia*, 1929, No. 5, pp. 57–67. [in Ukrainian].
11. Malevich K. Nove mystetstvo i mystetstvo obrazotvorche [New Art and Fine Arts]. *Nova Generacia*, 1928, No. 9, pp. 177–185. [in Ukrainian].
12. Malevich K., Nove mystetstvo i mystetstvo obrazotvorche [New Art and Fine Arts]. *Nova Generacia*, 1928, No. 12, pp. 411–418. [in Ukrainian].
13. Osadcha O. A. Osnovni khudozhni pryntsyipy monumentalno-syntetychnoho styliu shkoly Mykhaila Boichuka [Basic Artistic Principles of the Monumental-synthetic Style of Mykhailo Boichuk's School]. *Suchasnist, nauka, chas. Vzaiemodiia ta vzaiemovplyv: Materialy desiatoi Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi internet-konferentsii* [Modernity, science, time. Interaction and Interaction: Proceedings of the Tenth International Scientific and Practical Internet Conference]. Kyiv, 2013 (2). pp. 33–37. Osadcha Olena. URL: <http://artisthelen.com/publications/osnovni-hudozhni-pryntsyipy-monumentalno-syntetychnogo-styliu-shkoly-myhajla-boichuka>. 28.04.2021. [in Ukrainian].
14. Serbina N. Predmet i mezhpredmetnoye prostranstvo v zhyvopisi [The Object and Inter-Object Space in Painting]: dissertation abstract, Ural State University named after A.M.Gorky: Yekaterinburg, 2011, p. [in Russian].
15. Sokoliuk L. Mykhailo Boychuk ta yoho kontseptsiiia rozvytku ukrainskoho mystetstva [Mychailo Boychuk and His Conception of Development of Ukrainian Art] : dys. ... doktora mystetstvovnavstva : 17.00.05 "Obrazotvorche mystetstvo" / Kharkivska derzhavna akademiia dyzainu i mystetstv. [Kharkiv State Academy of Design and Arts], Kharkiv 2004. 453 p. [in Ukrainian].
16. Florenskij, P. Analiz prostranstvennosti (i vremeni) v khudozhestvenno-izobrazitelnykh proizvedeniakh. *Stati i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arheologii* [Articles and Research on the History and Philosophy of Art and Archeology]. Moskva: Mysl, 2000. pp. 79–259. [in Russian].
17. Khmuryi V. Anatol Petrytskyi. Teatralni stroi [Anatol Petrytskyi. Theatrical Costumes]. [Kharkiv]: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, 1929. 24 p. [in Ukrainian].
18. Gleizes & Metzinger. Cubism. in: R. L. Herbert (Ed.). *Modern Artists On Art*. New Jersey: Englewood Cliffs, 1964 [1913]. pp. 1–18.